تحلیل تابلوی شب اثر ماکس بکمان

هانیه همایونی[۱*]

۱. کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تهران، ایران،
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۰۳/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۰۸/۰۲]

چکیده

ماکس بکمان از وضعیت کلی بشر رنج می‌برد. او روابط ناخوشایند اجتماعی، سیاسی و خلجان‌های روحی را که بیان‌گر جدال او با مسئلهٔ وجود است، در آثارش نشان می‌دهد. زبان او نمادین است، به‌گونه‌ای که با مشاهدهٔ نقش‌ها درمی‌یابیم که این‌ها عناصری گزینش شده‌اند، نه تجربیات فی‌البداهه. بکمان بر آن بود تا مسائل وجود را با سمبل و اسطوره بیان کند. قصد او بیان اسطورهٔ زندگی و موضوع اصلی نقاشی‌های او اسطورهٔ انسان است. در این تحقیق، تابلوی شب که در آن نمادگرایی مرموز بکمان که هنوز کاملا درک‌نشده، با تکیه بر نقد فرمالیستی، زیبایی‌شناسانه و جامعه‌شناسانه و همچنین بررسی نمادها و معنای اثر، با رویکردی توصیفی- تحلیلی مورد خوانش قرار گرفته و در این راه، از آثار تصویری و منابع مکتوب استفاده شده‌است. بکمان که در بتن بحران روحی سال‌های پس از جنگ و پیامدهای آن می‌زیست، برای تفسیر جدید از واقعیت، با مسئلهٔ تقابل شیء و فضا درگیر شد و از اشکال گروتسک به‌سبب ضدیت‌شان با هنجارهای متعارف اجتماعی، سیاسی، مذهبی و فرهنگی برای ایجاد فضای خشونت‌آمیز کمک جست. آثار او غالباً حاوی اشارات اساطیری به‌بی‌رحمی نازی‌ها است و فراتر از آن، سوژه‌ها و نمادهای مضامین جهانی ترور، رستگاری و اسرار ابدیت و سرنوشت را ابراز می‌کند.

واژه‌های کلیدی

ماکس بکمان، شب ، عینیت نو، قرن بیستم.

*نویسنده مسوول، تلفن: ۰۹۱۲۳۲۲۴۵۵۹، ایمیل: Email : h.homauni@gmail.com

مقدمه

ماکس بکمان[1] اغلب کارهای خود را که پرتره‌های در حال حرکت انسان‌هاست پس از کسب تجربیاتی طی سال‌های۱۹۱۴ الی ۱۹۱۸ میلادی در جبههٔ جنگ، نقاشی کرد. موضوع اصلی کارهای او فیگور انسانی با تمام شکوه، قدرت حیاتی و از سوی دیگر مصیبت و رنج و تحقیر است و همین مسئله کافی است تا او را به‌عنوان هنرمند بزرگ قرن بیستمی مطرح کند. او سعی می‌کرد انسان، شور و نشاط یا ترس را با ساختاری از سطوح و خطوط با زبان خاص خود به‌تصویر بکشد. آن‌چنان تصویری که بتهوون[2] از انسان در سمفونی نهم در نظر داشت. ترکیب‌بندی‌های او که با شور و حرارت خلق شده‌بود، مرکب از انسان‌هایی با هیکل‌هایی که به‌سادگی نقاشی شده‌اند، افرادی معمولی که روی عضو معلول خود قوز کرده‌اند و شخصیت‌های بادکرده‌ای که یکدیگر را هل می‌دهند، به‌صورت تصاویری کابوس‌مانند درآمدند. شاید به‌همین دلیل او را از جملهٔ هنرمندان عینیت نو[3] محسوب می‌کنند. البته در همهٔ دوره‌های فعالیت هنری او می‌توان نشانه‌های آشکاری از اکسپرسیونیسم را مشاهده کرد (گودرزی‌دیباج، ۱۳۹۱، ۳۸۱).

او در پرتره‌هایش چهره خود را نیز می‌کشید که با وسواس بی‌پایانی مورد بررسی قرارگرفته و ظالم و مرموز به‌نظر می‌رسد (برای بیان شر از خودش مایه می‌گذارد). گاهی نیز در آثارش زنی خشن و گاهی پرمهر و حساس را به‌عنوان موضوع انتخاب می‌کرد. تماس هر چه بیشتر با نقاشان فرانسوی، به بکمان کمک کرد تا به یک وسعت و سادگی جدید برسد. نقاشی‌های او از سال ۱۹۳۲ میلادی با دقت بیشتر، رنگ‌های آزادتر و رنگ سیاه عمیق‌تری اجرا می‌شد که در طی سال‌های تبعید وی رشد پیدا کرد. آثار اصلی این دوره، هفت نقاشی سه‌لته‌ای بزرگ است که نشانی از سمبولیسمی پیچیده در خود دارد. این آثار با زبان مجازی بیان شده‌اند که دارای فشردگی و نیروی پنهانی‌اند و تاثیر فیزیکی در تماشاگر می‌گذارند (همان).

بکمان نظیر پیکاسو[4]، البته در سطحی دیگر، یکی از تصویرسازان بزرگ زمانه بود و مثل پیکاسو در جهت‌دادن به اشیاء به‌صورت نگارش تصویری به‌توفیق قابل‌ملاحظه‌ای دست یافت. هر چند او چندان از پیکاسو خوشش نمی‌آمد، هنر آن‌ها را نمی‌توان چندان مغایر با هم دانست. او خود را در متن دنیایی وصف می‌کند که واقعیت‌های بغرنج آن را نمی‌توان به‌گونه‌ای ساده و سرراست بیان کرد. نماد و واقعیت درون و بیرون درهم می‌آمیزند. وی جنگ را نقطهٔ تمایز فردیت و اجتماع می‌پندارد. از دل همین تمایز و با فروپاشی هنجارهای اجتماعی، که منجر به از دست‌رفتن توان قضاوت می‌شود، هیچ چیز خیر را از شر متمایز نمی‌کند و همه چیز در هاله‌ای از ناتوانی در ارزش‌گذاری فرو می‌رود. آن‌چه اهمیت می‌یابد، چالشی فردی است برای حفظ حیات بی‌آن‌که حیات دیگری مهم باشد.

بکمان در سال‌های بعد از جنگ فضای کارش را اندکی می‌گستراند و از کیفیت خشونت‌بار آن می‌کاهد، لیکن، این دوره دیری نمی‌پاید. با روی‌کار آمدن نازی‌ها انگ «هنرمند فاسد» را بر او می‌زنند و زندگی مخفی ولی از لحاظ هنری پربار هنرمند آغاز می‌شود. سرانجام در ۱۹۴۷ میلادی به ایالات متحده آمریکا مهاجرت می‌کند. بکمان تا پایان عمر جست‌وجوهای بیان و ساختمان را به موازات تعمیق درون‌مایهٔ آثارش به‌پیش می‌برد. او هنرمندی واقع‌گراست که واقعیت را در ابعادی وسیع‌تر از دید سایر نقاشان عینیت نو می‌بیند. او در نگارشی تصویری که از تقطیر اشیای واقعی به‌دست آورده‌است، دنیای درون و برون خویش را با یکدیگر سازگار می‌کند. لیکن، هنرمند ساده و سرراست به این سازگاری دست نیافت، او می‌بایست با کوشش‌های بسیار به حل تناقض‌هایی در هنر و اندیشه‌اش می‌پرداخت (پاکباز، ۱۳۹۶، ۵۳۹).

نقاشی‌های بعد از جنگ جهانی اول، هنگامی که فاشیسم دهشتناک‌ترین اعمال را به رخدادهای عادی تبدیل می‌کرد، ماهیت پیش‌گویانه به‌خود گرفتند، ولی آن‌ها پیش‌گویانه نبودند، آن‌ها واکنش شخصی بکمان در برابر جهان را باز می‌نمایند. وجه تمایز آن‌ها از کارهای گروس[5] و دیکس[6]، رابطهٔ آن‌ها با واقعیت است، آن دو هیچ‌کدام راضی به آن نیستند که به‌طور مستقیم از دیده‌های خود نسخه‌برداری کنند. هر یک از آن‌ها در پی یافتن شیوهٔ متقاعدکننده‌ای است که بتواند پایدار باشد و اختصاصات یک رخداد را برای زمان‌های بعد از وقوع آن، ماندگار گرداند. بکمان در سال ۱۹۳۷ میلادی ناچار شد که از آلمان بگریزد. وی قبل از آن زمان، در آستانهٔ

پیروزی نازی‌ها، تابلوی سه‌لتهٔ بزرگی را با عنوان عزیمت دست گرفته بود، این تابلو نیز پیش‌گویانه به‌نظر می‌آید و گویی از مهاجرت وی و سفر دریایی در سال ۱۹۴۷ میلادی به آن‌سوی اقیانوس اطلس خبر می‌دهد، ولی تابلو دارای معانی کلی‌تری است. بکمان در واپسین آثارش، اسلوب نقاشانه را به حد کمال رسانید. اکنون، تکاپوی نومیدانهٔ هنرمند در مورد خط‌های کناره‌نما، حجم، و رنگ آرام گرفت و او به‌شیوه پخته دست یافت که به‌مدد آن توانست تمامی تجربه‌هایش دربارهٔ واقعیت را بنمایاند. پرده بزرگ و سه‌لتی عزیمت از نخستین تجربه‌های موفق بکمان در انطباق ساختار صوری و ساختار بیانی است، که تلقی هنرمند را از دهشت زمانه و امید آینده باز می‌تابد (لینتن، ۱۳۹۱، ۲۲۳-۲۲۲). با آن‌که خودش را به مسائل سیاسی علاقه‌مند نمی‌دانست، لوح سمت چپ به احتمال زیاد اشاره به قدرت‌گیری دیکتاتوری دارد که هنرمندان، نویسندگان و متفکران آزاداندیش را به فعالیت زیرزمینی واداشت. تاریکی و رنجی که در دو لوح جانبی موج می‌زنند، در رنگ‌های درخشان آفتابی لوح میانی که در آن پادشاه، مادر و کودک با راهنمایی قایق‌ران نقاب‌دار به‌راه می‌افتند، محو می‌شوند و از میان می‌روند. در این باره بکمان چنین می‌گوید: «شاه و ملکه خودشان را از آب‌های زندگی خلاص کرده‌اند؛ یعنی بر آن غالب شده‌اند. ملکه بزرگ‌ترین گنجینه یعنی آزادی را به‌شکل کودک در آغوش گرفته‌است و با خود می‌برد. در این‌جا آن‌چه اهمیت دارد، آزادی است، عزیمت است، حرکت تازه است» (همان). بسیاری از نقاشی‌های متاخر بکمان در موزه‌های آمریکا به‌نمایش درآمده‌است. وی تأثیر عمیقی بر نقاشان آمریکایی همچون ناتان الیویرا[۷] گذاشت[۸] (URL 1). این پژوهش درصدد است به این سوال پاسخ دهد: چگونه ممکن است که این اثر از لحاظ فرمی و زیبایی‌شناسی بازتابی از شرایط زیستی نقاش باشد؟

روش تحقیق

در این تحقیق، تابلوی شب[۹] که در آن نمادگرایی مرموز بکمان که هنوز کاملا درک‌نشده، با تکیه بر نقد فرمالیسمی[۱۰]، زیبایی‌شناسانه[۱۱] و جامعه‌شناسانه و همچنین بررسی نمادها و معنای اثر، با رویکردی توصیفی- تحلیلی مورد خوانش قرار گرفته و در این راه از آثار تصویری و منابع مکتوب استفاده شده‌است.

پیشینه تحقیق

در این زمینه مقالات چندانی وجود ندارد، ولی در مقاله «انسان در نقاشی مدرن» (۱۹۷۰)، نوشته الکساندر کوچترنی، ترجمهٔ محمود حسینی‌زاده، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، پرتال جامع علوم انسانی؛ همچنین کتاب هنر مدرن، بررسی و تحلیل هنر معاصر جهان، مرتضی گودرزی‌دیباج، ۱۳۹۱؛ و کتاب در جستجوی زبان نو، تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید، روئین پاکباز، ۱۳۹۶؛ و کتاب هنر مدرن، نوربرت لینتن، ۱۳۹۱، ترجمهٔ علی رامین، اشاراتی به موضوع شده‌است.

۱.زندگی هنرمند

بکمان در خانواده‌ای مرفه در ۱۲ فوریه ۱۸۸۴ میلادی در لایپزیگ[۱۲] متولد شد. در مقابل مخالفت خانواده، وی هنر را به‌عنوان یك حرفه دنبال کرد. با آن‌که درخواست وی در آکادمی هنری درسدن رد شده، اما او در سال ۱۹۰۰ میلادی در دانشکده هنر وایمار ساکسون-گراند دوکال پذیرفته شد و در آن‌جا هنرآموزی کرد (۱۹۰۳-۱۹۰۰). با تحصیل در آکادمی هنر وایمار، وی تحت تعلیم و تربیت سنتی و آکادمیک قرار گرفت. و با همسر آینده خود، دانشجویی به‌نام مینا تیوب[۱۳] در این دانشگاه ملاقات کرد (او بعداً تنها فرزند بکمان، پیتر را به دنیا آورد) (URL 2).

بکمان بدون آن‌که خود را به مکتب معینی وابسته بداند، یکی از برجسته‌ترین هنرمندان اروپایی سده بیستم به‌شمار می‌آید. پیشرفت هنری بکمان در واقع در دههٔ ۱۹۲۰ میلادی رخ داد. نمایشگاه‌های بی‌شماری در شهرهای بزرگ سراسر اروپا برگزار کرد. جایزهٔ افتخاری از هنر آلمان به وی تعلق گرفت و مدال طلای شهر دوسلدورف را برای نقاشی زندگی خوب با تلسکوپ[۱۴] در سال ۱۹۲۷ میلادی دریافت کرد (تصویر ۱) و در جایگاه یک نقاش بسیار موفق قرارگرفت. گفته‌اند که پیکاسو کار او را «بسیار قوی» دانسته و موزهٔ ژودوپوم[۱۵] دو تابلوی او را برای مجموعه خود خریداری کرده‌است که نشانهٔ تجلیلی است که به‌ندرت از یک هنرمند خارجی به‌عمل می‌آورده است (لینتن، ۱۳۹۱، ۲۲۳).

راهی که بکمان پیمود از امپرسیونیسم[۱۶] آلمانی شروع

تصویر ۱. **ماکس بکمان**، زندگی خوب با تلسکوپ (Großes Stillleben mit Fernrohr)، ۱۹۲۷ میلادی، رنگ‌روغن روی بوم، ۲۰۷ در ۱۴۱ سانتی‌متر، محل نگهداری موزه Pinakothek der Moderne، (URL4).

تصویر ۲. **ماکس بکمان**، بندبازان (The Trapeze)، ۱۹۲۳ میلادی، رنگ‌روغن روی بوم، اندازه ۸۴ در ۱۹۶٫۵ سانتی‌متر، محل نگهداری Toledomuseum. (URL5).

شد (مردان جوان در کنار دریا[۱۷]، ۱۹۰۵)، از نوعی اکسپرسیونیسم[۱۸] گذشت (تصویر ۲) و به عینیت نو انجامید. ماکس بکمان اکسپرسیونیست به‌تمام معنا به‌شمار نمی‌آید، برای آن‌که کمال‌یافتگی او به‌سال‌های بعد از ۱۹۱۸ مربوط می‌شود و دیگر آن‌که در نمایشگاه جنبش «عینیت نو» سال ۱۹۲۵ وی از جمله برجسته‌ترین نقاشان شرکت‌کننده در آن بود (همان). خدمت در سال‌های جنگ جهانی اول تاثیری بیدارکننده در او داشت و او را به جست‌وجوی واقعیت درونی کشانید. پردهٔ چهره نقاش با شال گردن سرخ، که در سال ۱۹۱۷میلادی نقاشی شد، بکمان را با قیافه‌ای وحشت‌زده و نگران نشان می‌دهد. با کشیدن این پرده، نفوذ مونک[۱۹]در او نمایان می‌شود (تصویر ۳). بکمان در دو پردهٔ قرینه به‌نام‌های پایین آوردن مسیح از صلیب (تصویر ۴) و مسیح و زن زناکار (تصویر ۵) که در سال ۱۹۱۷میلادی نقاشی کرد، به‌بیانی شخصی دست یافت که از شیوهٔ بیان گرونالد[۲۰]، بوش[۲۱] و بروگل[۲۲] ریشه گرفته‌بود، هر چند شکل‌های لب‌تیز و فضای محدود آن دو تابلو تا حدود زیادی از کوبیسم[۲۳] متاثر بودند. سبک بعدی بکمان، زادهٔ همین اقلام گوتیک پسین، کوبیسم و اکسپرسیونیسم آلمانی بود. بکمان با آن‌که دارای جهت‌گیری سیاسی خاصی نبود، در برابر خشونت‌ها و ستم‌گری‌های دوران پایان جنگ ساکت ننشست. این آثار که مضمون نمادین خود را با نمایش خشونت‌آمیز شکل ظاهر به تماشاگر انتقال می‌دهند، به شیوهٔ عینیت نو گروس و دیکس نزدیک می‌شوند و حتی پیش‌درآمدی بر آن به‌شمار می‌روند (پاکباز، ۱۳۹۶، ۵۳۹).

در سال ۱۹۰۳ میلادی به پاریس رفت تا در آکادمی خصوصی کولاروسی تحصیل کند. نقاشی‌های آن روزها در فرانسه تقریباً به‌طور کامل توسط بکمان از بین رفت. در سال ۱۹۰۴ میلادی در برلین اقامت گزید. وی در سال ۱۹۰۶ میلادی آثاری را در نمایشگاه بین‌المللی برلین، در وایمار به‌نمایش گذاشت و جایزهٔ افتخاری اتحادیه هنرمندان آلمان به وی اعطا شد. در سال ۱۹۰۷ میلادی به قطع‌نامه برلین پیوست و در تیم پزشکی داوطلب شده، به جنگ رفت و در بلژیک خدمت کرد. او در ابتدا مملو از امید بود، اما آن‌چه در جبهه دید چنان عمیق او را تحت تأثیر قرار داد که دچار فروپاشی ذهنی شد و در ۱۹۱۵ میلادی از خدمت سربازی معلق گردید و به‌سبب بیماری به فرانکفورت منتقل شد (۱۹۱۵- ۱۹۳۳) یعنی جایی‌که دوباره نقاشی را آغاز کرد. جنگ تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر کارهای

تصویر ۳. **ماکس بکمان**، سلف پرتره با شال قرمز(Self portrait with red scarf)، ۱۹۱۷ میلادی، رنگ‌روغن روی بوم، ۶۰ در ۸۰ سانتی‌متر، محل نگهداری Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Germany، (URL6).

ماکس بکمان داشت. او سبک خود را از امپرسیونیسم در حدود سال ۱۹۱۶ میلادی تغییر داد. ویژگی بارز سبک نقاشی او رویکرد انتقادی و طنزآمیز بکمان است. محتوای تصاویر او که از یک سمبلیسم ذهنی سرچشمه می‌گیرد، رمزنگاری و پیچیده‌تر شد و نقاشی‌های او گروتسک‌تر و پر از استعاره‌های خفه‌کننده بود (URL2). اختلال عصبی ناشی از جنگ جهانی اول، بکمان را به‌سوی مضمون‌های انسانی و اجتماعی و بیان نمادین کشاند. از همین‌رو، او را در زمرهٔ نقاشان عینیت نو شمردند. جهان‌نگری او عمیق‌تر و وسیع‌تر از حساسیت‌های اجتماعی هنرمندانی چون دیکس و گروس بود. به‌سبب شکل‌های کژنما و رنگ‌های تند، جنبه‌های بارزی از اکسپرسیونیسم را نیز می‌توان در آثار او دید[۲۴]. شناخت کوبیسم و فووبیسم[۲۵]، این توانایی را در او به‌وجود آورد که زبان تصویری نومایه‌ای را برای بیان پیام‌های اجتماعی یا فلسفی ابداع کند. ساختار پرکشش و رنگ‌های پرطنین، همچون صدای سازهای بادی و ضربه‌ای از مشخصات بارز نگارش تصویری اوست. اگرچه بکمان تک‌چهره، طبیعت بی‌جان و منظره نیز نقاشی کرده‌است، مهم‌ترین آثارش عبارتند از ترکیب‌بندی‌های پیچیده‌ای که غالبا احساس اضطراب، فشار و خشونت در تماشاگر برمی‌انگیزند همچون پردهٔ سه‌لتهٔ بازی چشم‌بسته‌ها[۲۶](۱۹۴۵ میلادی). در چنین آثاری است که بکمان تجربه‌هایی از زندگی را استادانه در لفاف افسانه و تمثیل و گاه اخلاق می‌پوشاند و نمونه‌ای از هنر واقع‌گرای نو عرضه می‌دارد. از جمله دیگر آثارش: نقاشی‌های نبرد آمازون (۱۹۰۹)، خودنگاره (۱۹۲۱)، شب (۱۹۱۹)، پیش از بالماسکه (۱۹۲۲)، سه‌لته عزیمت (۱۹۳۵)، اودوسئوس و کالیپسو (۱۹۴۳)، باسمه وودکات زنی با شمع (۱۹۲۰) (پاکباز، ۱۳۹۴، ۲۸۹- ۲۸۸).

در سال ۱۹۲۵ میلادی در دانشکده هنر فرانکفورت به‌عنوان مدرس منصوب شد. در همان سال، بکمان به‌منظور ازدواج با ماتیلد کائولباخ[۲۷] معروف به کوپپی، همسر اول خود را طلاق داد، او ۲۰ سال از بکمان جوان‌تر بود و زندگی خود را وقف حمایت از حرفه او کرد. بکمان از ۱۹۲۸ میلادی به بعد، در جریان چند سفر به پاریس و مواجهه با نقاشی فرانسه، توانست در کاربست رنگ به آزادی دست یابد. او به‌مدد غنای رنگ شروع به تعریف و تعدیل اشیا و فضا کرد. پس از این، در نظر او حتی سیاه‌وسفید، رنگین نمودند. این قدم نهایی در مسیر تحول از طراحی به نقاشی راستین بود. رنگ پوششی نرم بر عناصر خود کشید و ارتباط‌های صوری را سیال‌تر کرد و بدین‌سان، فضا فراخ‌تر شد، مانند تابلوی چهره خود نقاش در جامهٔ فرانک (۱۹۳۷) (گودرزی‌دیباج، ۱۳۹۱، ۳۸۱).

هنگامی که نازی‌ها قدرت را در سال ۱۹۳۳ میلادی به‌دست گرفتند، موقعیت وی به‌طور ناگهانی تغییر کرد. بکمان از تدریس معلق شد. یک نمایشگاه برنامه‌ریزی شده او در ارفورت لغو شد. نکتهٔ مهم پیگرد قانونی هنر منحرف برای نمایشگاهی بود که در سال ۱۹۳۷ میلادی با نام «نمایشگاه هنری منحط» برگزار شد، که شامل آثار بکمان هم بود و او به‌عنوان یک هنرمند منحرف و فاسد شناخته شد، به‌محض این‌که بکمان از این واقعه مطلع شد، به‌همراه همسرش از کشور به آمستردام گریخت. او در دوران حضور در آمستردام احساس انزوا کرد که این امر در چندین پرتره شخصی که وی در این مدت نقاشی کرده، منعکس شده‌است (پاکباز، ۱۳۹۴، ۲۸۹- ۲۸۸). تابلوی سلفی خود با شاخ (۱۹۳۸) که در دوران تبعید در آمستردام نقاشی شده‌است، استفاده از نمادها را نشان می‌دهد. سازهای موسیقی در بسیاری از نقاشی‌های

تصویر ۴ (صفحهٔ روبرو). **ماکس بکمان**، پایین آوردن مسیح از صلیب (Descent from the cross)، ۱۹۱۷ میلادی، رنگ‌روغن روی بوم، اندازه: ۱۲۸,۹ در ۱۵۱,۲ سانتی‌متر، محل نگهداری: Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US، (URL7).

وی نمایش داده می‌شوند. در این حالت، شاخی که این هنرمند در نظر دارد، تلسکوپی است که قصد دارد تاریکی اطرافش را کشف کند (تصویر ۶) (گودرزی‌دیباج، ۱۳۹۱، ۳۸۱).

در آغاز جنگ جهانی دوم، به بکمان در دانشکده هنر دانشگاه واشنگتن در سنت‌لوئیس موقعیت تدریس ارائه شد، اما مشاوره ایالات متحده در لاهه از ارائه ویزا امتناع ورزید و این هنرمند تا پایان جنگ در آمستردام ماند. در سال ۱۹۴۵ میلادی، تلاش‌های بکمان برای مهاجرت سرانجام موفقیت‌آمیز بود و به همراه همسر خود به ایالات متحده رفت، جایی که تا زمان مرگش ماند. وی در سال ۱۹۴۷ میلادی در دانشکده هنر دانشگاه واشنگتن در سنت‌لوئیس پستی دریافت و از سال ۱۹۴۹ میلادی در دانشکده هنر موزه بروکلین در نیویورک تدریس کرد. یک سخنرانی با عنوان «نظریهٔ من درباره نقاشی» ایراد کرد که متن آن در سال ۱۹۴۱ میلادی منتشر شد. ماکس بکمان در ۲۷ دسامبر سال ۱۹۵۰ میلادی در نیویورک در سن ۶۶ سالگی درگذشت (پاکباز، ۱۳۹۴، ۲۸۹-۲۸۸).

امتناع بکمان از پیوستن به هر جنبش هنری، از او یک پیش‌گام انفرادی از نمادگرایی و سبک منحصر به‌فرد ساخت. او در طول زندگی بیش از ۸۰۰ نقاشی و صدها چاپ خلق کرد که در سراسر جهان پخش شده‌است. بیشتر شهرت بکمان به‌دلیل پرتره‌هایی است که به‌تصویر کشیده. بکمان بیش از ۳۷۰ چاپ را تکمیل کرد که اکثریت قریب به‌اتفاق بین سال‌های ۱۹۱۵ و ۱۹۲۴ میلادی است. او کار خود را با چاپ سنگی آغاز کرد و نوزده سال تمام کرد (URL1).

معرفی و توصیف اثر

عنوان تابلو، شب است، نقاشی رنگ‌روغن روی بوم، با اندازهٔ ۱۵۴ در ۱۳۳ سانتی‌متر است که بین سال‌های ۱۹۱۸ تا ۱۹۱۹ میلادی، زمانی که بکمان در ۲۹ سالگی و سرخورده از جنگ بود، کشیده شد (تصویر ۷) و از نمادهای جنبش عینیت نو پس از جنگ جهانی اول به‌شمار می‌آید. او با اعوجاج منریستی[۲۸]، چشم‌اندازی از صحنه‌ای ترسناک را به‌تصویر می‌کشد و تماشاگر را به‌عنوان مخاطب به تماشای این صحنهٔ زشت تلویح می‌کند. یک اتاق درهم‌وبرهم که در سمت راست، زنی با دست‌های بسته دیده می‌شود. دست‌های آن زن، از طرف دیوار پشتی اتاق به دریچهٔ پنجره بسته شده‌اند، ولی بدنش به‌جای آن‌که روی آن میز چوبی پیش‌آمده دراز کشیده باشد به‌نظر می‌رسد، به حالت عمودی آویخته شده‌است. سه دزد یورش آورده‌اند و پس از تجاوز دزدها به زن، او با پاهای از هم گشاده و جوراب قرمز، در پیش‌زمینهٔ نقاشی نشان داده شده‌است. در طرف چپ، مردی قرار دارد که یکی از مهاجمان او را به‌دار کشیده و یک مهاجم دیگر در همان حال که پیپ خود را می‌کشد و باندی بر سرش بسته‌شده، دست چپ او را می‌پیچاند تا از حفرهٔ مفصلش خارج شود. زنی ناشناس و وحشت‌زده که تنها نیمی از صورت او دیده می‌شود، در پس‌زمینهٔ نقاشی پشت مرد به‌دار آویخته، شاهد ماجراست. در انتهای سمت راست، سومین مهاجم، دست راست خود را بالا برده و تقریباً نگران به‌نظر می‌رسد، انگار که او نظارت بر روند کار را برعهده دارد. یک کودک در کنار سارق است و سارق با دست خود کودک را گرفته‌است. مخروط استیل بلندگوی گرامفون به‌طرف زن در پیش‌زمینه می‌گوید که پخش موسیقی وجود دارد. یک شمع خاموش بر روی زمین و یک شمع روشن درون جاشمعی در کنار زن و مخروط بلندگوی گرامافون قرار دارد.

زیرمتن و نمادها

شب، که در سال ۱۹۱۹ میلادی به‌پایان رسید، نمونه‌ای از آثاری است که در آن بکمان، احساسات و وحشت خود را از جنگ، پردازش کرده‌است. پردهٔ شب، شکنجهٔ یک خانواده را نشان می‌دهد. در آن نمادگرایی مرموز بکمان که هنوز کاملا درک‌نشده و در نقاشی‌های او از جمله شب به‌کار رفته‌است، دیده می‌شود. به‌عنوان مثال، می‌توانید یک گرامافون را در کنار یک شمع افتاده مشاهده کنید و اهمیت این موضوع هنوز برای کسی مشخص نیست. وی در شب پرتفوی جهنم، خشونت و انحطاط پیرامون شورش‌های برلین در نوامبر ۱۹۱۸ میلادی و تأسیس جمهوری وایمار را به تصویر می‌کشد. پیکرها که با رنگ‌هایی کم‌مایه و زننده از لحاظ عاطفی نقاشی شده‌اند، در فضای محدود به سیاق بازنمایی‌های اواخر سدهٔ میانه از شکنجه محکومان (در این‌جا، یک انسان معصوم)، درهم پیچیده و کژنمایی شده‌اند. تاکید بر جزئیات

تصویر ۵. **ماکس بکمان**، مسیح [ع] و زن زناکار، (Christ and the woman taken in adultery)، ۱۹۱۷ میلادی، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۲۶٫۷ در ۱۴۹٫۲ سانتی‌متر، محل نگهداری: Saint Louis Art Museum, St. Louis، (URL8).

آشکار و دقیق، بر دامنهٔ وحشت می‌افزاید (پاکباز، ۱۳۹۶، ۵۳۹).

به‌نظر می‌رسد، بکمان در این نقاشی جهنم را تصویر کرده‌است، جهنم صریحی که طیف قهوه‌ای آن نشان از فرسودگی و سوختن طبیعت بشری دارد. همان چیزی که او در این تابلو با ضربه‌های خشن قرمزرنگ تقبیح می‌کند، بدون آن‌که پرسپکتیوی در میان باشد. بی‌آن‌که این پنجره کورسوئی از امید را به درون راه دهد. بکمان در مقام قیاس جنگ با قیامت، آن را چنان سهمگین می‌یابد که هراس آن ناگسستنی‌ترین پیوندهای فردی انسان‌ها را می‌گسلد، چونان که هول قیامت مهر فرزند را از دل مادر خارج می‌کند. نقاشی‌های بکمان پس از جنگ جهانی اول برخی از ویران‌کننده‌ترین اسناد تصویری قرن بیستم حتی بهتر از عکس‌ها هستند. آن‌چه او به تصویر می‌کشد، نه تاریخ قابل مشاهده و نه وقایع روزنامه‌هاست، بلکه او تاریخ شبانه، رویاها و خیالات جمعی را نقاشی می‌کند. پردهٔ شب در یک اتاق در یک شهر بزرگ مدرن اتفاق می‌افتد، شاید یک مکان ملاقات سیاسی، یک کلاب شبانه یا مواردی دیگر یا خیالات ذهن باشد. شب وحشت پراکنده از مصلوب شدن را دارد، با دو شهید، یک زن که از پشت با جوراب قرمز و دستان بسته به تصویر کشیده‌شده و بی‌شک مورد تجاوز دزدان قرار گرفته و مردی که ظاهرا شوهر اوست و از گردنش آویزان‌شده و بر روی یک میز، یک بورژوای نشسته، در حالی‌که پیپ خود را می‌کشد، بازوی او را سخت پیچانده، باندی که بر سر آن فرد مهاجم پیچیده‌شده نشان می‌دهد که او در جنگ بوده‌است. اما آیا این صحنهٔ ظلم است یا لذت؟ این مکانی است که درد و لذت، شکنجه و تمایل، صحنه‌ای غیرقابل تحمل ویرانی‌کننده را نشان می‌دهد (URL 1).

معنا

تابلوی شب، درامی از شکنجه و خشونت و درنده‌خوئی و نشانه‌ای از بی‌قانونی حاکم بر اوضاع زمانه و به تصویر کشیدن سیاسیت آن زمان و وضعیت پس از جنگ در آلمان و پیش‌درآمدی بر سادیسم قانونی‌شده سال‌های ۱۹۳۰ الی ۱۹۳۹ میلادی است. این اثر که مضمون نمادین خود را با نمایش خشونت‌آمیز ظاهر به تماشاگر انتقال می‌دهد، به‌شیوه عینیت نو گُروس و دیکس نزدیک می‌شود و حتی پیش‌درآمدی

تصویر ۶. **ماکس بکمان**، خودنگاره [سلف پرتره] با شیپور (Self portrait with horn)، ۱۹۳۸ میلادی، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۱۰ در ۱۰۱ سانتی‌متر، مجموعه شخصی (URL9).

بر آن به‌شمار می‌رود. در چارچوب تصویر، چیزها با نمادها و تمثیل‌ها درهم می‌آمیزند و موضوع‌ها با میان‌بر زدن از واقعیت، انگار در یک سیرک دیده می‌شوند. اثر او تجربه زندگی اوست که در لفافهٔ افسانه و تمثیل پوشانیده شده‌اند. برای بکمان هیچ‌چیز مهم‌تر از بازنمایی و محتوا نیست. این اثر و به‌طور کلی آثار او در نقطه مقابل هنر تزئینی یا «نقاشی برای نقاشی» قرار دارند. او در نگارشی تصویری که از تقطیر اشیاء واقعی به‌دست آورده‌است، دنیای درون و برون خویش را با یکدیگر سازگار می‌کند. این نقاشی گرچه یک صحنهٔ جنگ را نشان نمی‌دهد، وحشی‌گری و خشونت عنان گسیختهٔ غالب، تفسیرهایی گزنده و تکان‌دهنده از وضعیت جامعه هستند. بکمان با به‌کارگرفتن خود، همسر و پسرش به‌عنوان مدل‌هایی برای سه عضو آن خانواده، گونه‌ای اشاره‌ای شخصی نیز در این پرده گنجانده است (URL1).

ماکس بکمان یکی از مهم‌ترین نقاشان دورهٔ مدرن بود که به‌دلیل ترکیبات تمثیلی مبهم خود که نشان‌گر محاکمات و مصائب اوضاع انسانی بود، شناخته شد. بکمان نماد و استعاره را وسیله‌ای برای بیان مضامین اسطوره‌ای و غیرمستقیم خود قرار داد. در این ارتباط او حتی به خلق نمادهای نوینی دست زد. در اثر او انسان در طلب رهایی است و این رهایی را نه فقط با عناصر واقع‌گرا، بلکه با اشکالی استعاره‌ای بیان

تصویر ۷. **ماکس بکمان**، شب (The Night)، ۱۹۱۸–۱۹۱۹ میلادی (۲۹ سالگی هنرمند)، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۵۴ در ۱۳۳ سانتی‌متر، مکان نگهداری: مجموعهٔ هنر نوردراین-وستفالن، دوسلدورف (URL2).

می‌کند. بکمان وضعیت اجتماعی زمان خود را به‌صورت مضحک‌وار به تصویر درمی‌آورد. وی دربارهٔ شخصیت‌های آثارش چنین می‌گوید: «این‌ها موجوداتی هستند که عرصه تخیل را جولان‌گاه خویش قرار داده‌اند. اینان معرف طبیعت واقعی انسان امروزی‌اند، انسان ناتوان و درمانده در برابر نفس خود، آن‌هم در چنین عصری غرورآمیز که به خطا مترقی خوانده شده است» (همان).

بکمان جنگ را نقطهٔ تمایز فردیت و اجتماع می‌پندارد و از دل همین تمایز و با فروپاشی هنجارهای اجتماعی که منجر به ازدست‌رفتن توان قضاوت می‌شود، هیچ چیز خیر را از شر متمایز نمی‌کند و همه چیز در هاله‌ای از ناتوانی در ارزش‌گذاری فرو می‌رود. آن‌چه اهمیت می‌یابد، تلاشی فردی است برای حفظ حیات، بی‌آن‌که حیات دیگری مهم باشد. در نهایت آن‌چه در اثر نمود می‌یابد طبیعتی بی‌شکوه و فروکاسته است: طبیعتی شکنجه‌گر، جهنمی و ناامید مانند تصویری مبتنی بر ناامیدی که دانته[۲۹] از جهنم ارائه می‌دهد. وی اضطراب و بیگانگی را که در زندگی مدرن بود، درک و منعکس می‌کرد (همان).

آثار مشابه دیگر

تابلوی تصویر خانوادگی بکمان (تصویر ۸) که در سال ۱۹۲۰ میلادی، یک سال بعد از تابلوی شب کشیده شده‌است، در نگاه نخست آرام و ساده به‌نظر می‌آید. یک صحنهٔ ژانر مدرن که به‌شیوهٔ کمپوزیسیون‌های کلاسیک[۳۰] ساخته شده‌است. تنها هنگامی که دیگر نمی‌توانیم در برابر تنش‌های درونی این تابلو مقاومت کنیم، از وسیله‌های بیانی به‌کار گرفته‌شده آگاه می‌شویم. هر شش پرسوناژ تابلو کژنمایی شده‌اند، منتها

نه‌چندان شدید، رنگ‌ها به‌تندی می‌گرایند، حال‌وهوای نسبتاً زمخت تابلو ناشی از نوع صحنه‌پردازی آن است. کف‌زمین، دیوارها و سقف به‌سمت مشاهده‌گر پیش آمده‌اند و فضای کم‌عمق و ناپایداری را برای پرسوناژها، حرکات آن‌ها و اشیا و وسایل آن‌ها باقی نهاده‌اند، گویی همه‌چیز در حال یک‌ور شدن و فروافتادن است. این وضعیت برای پرسوناژها، هر چند که خونسردی از خودشان نشان می‌دهند، تهدیدکننده است. آن فروریزی فیزیکی که انتظار آن‌ها را می‌کشد، گویی پیشاپیش به‌لحاظ روانی صورت گرفته‌است. بیگانگی آن‌ها از یکدیگر و بی‌حالی و بی‌رمقی‌شان توجه‌برانگیز است (لینتن ۱۳۹۱، ۲۲۲).

نگاه فرمالیستی به اثر

اولین موضوع پردهٔ شب بکمان، هرج‌ومرج است و با استفاده از رنگ و فرم تقویت می‌شود. این نقاشی در کادری افقی فقط به رنگ‌های قهوه‌ای و سایه‌های قرمز پرجنب‌وجوش محدود شده‌است و با استفاده از این رنگ‌ها هرج‌ومرج نمایان می‌شود. بکمان با استفاده از رنگ‌های تند و خالصی که با خطوط خشک، خشن و شکننده محصور شده‌اند، به بیان غیرمستقیم رنج انسانی و به‌دنبال آن شقاوت‌ها و پستی‌های سیاست‌مداران و حکام پرداخت. در تابلوی شب با به‌کارگیری فیگورهای غیرمتعارف و کژنمایی‌شده و با استفاده از خطوط شکسته در پس‌زمینه به نابسامانی و درهم‌برهم بودن اوضاع زمانه اشاره دارد. رنگ در کارهای او بیشتر ارزشی نمادگونه دارد و بر تاثیرات عاطفی و خشونت کار می‌افزاید. نقاشی کاملا مسطح و فضای دوبُعدی است، بدون ایجاد عمق یا پرسپکتیو (به‌عنوان مثال، اگرچه زن در خط مقدم نمایش داده می‌شود، در بالای تصویر به ورودی پشتی اتاق می‌رسد). از دیدگاه هنرمند مشوشی چون بکمان، «موجود» در تقابل با «فضا» یعنی این خلا ساکت، تنها و سرگردان است. بکمان غالباً، از «خوف فضا» سخن می‌راند؛ و هنگامی که برای آفرینش گستره تصویر، سه‌بُعد را به دوبُعد کاهش می‌دهد، چنین نتیجه می‌گیرد که: «در برابر بی‌کرانی فضا، بدین‌سان به دفاع از خود برخاسته‌ام» (پاکباز، ۱۳۹۶، ۵۴۰).

خطوط کناره‌نما، وقفه‌های پراکنده قرمز و زوایای تیز و خشن، باعث شوک بیننده می‌شود و صحنه را با هرج‌ومرج و انرژی تحریک می‌کند. پیکره‌ها با رنگ‌هایی کم‌مایه و زننده از لحاظ عاطفی نقاشی شده‌اند و در فضایی محدود به سیاق بازنمایی‌های اواخر سدهٔ میانه از شکنجه محکومان، درهم پیچیده شده‌اند. تاکید بر جزییات آشکار و دقیق، بر دامنه وحشت می‌افزاید. بی‌قوارگی و بدریختی غیرطبیعی پیکره‌ها و زبری سطح رنگ روحیهٔ وحشی‌گری نشان داده‌شده، در این پرده را دو چندان می‌کند. گذشته از این، چگونگی اجرای شکل‌ها و فضا از سوی هنرمند، خشونت حاکم بر جهان را باز می‌تاباند. اشیاء به‌نظر می‌رسند که از جای طبیعی خود بیرون افتاده و کج‌ومعوج نشان داده شده‌اند و فضا نیز تاب برداشته و غیرمنطقی است. در این تابلو، هر شی یا پیکره را با حجم وزین و رنگ‌های تند می‌بینیم، هر یک از این‌ها، نشانه صوری جداگانه‌ای از نیروی وجودی خویش است، هر شی به‌صورت انفرادی به فضا یورش می‌برد و از دیگری یاری می‌طلبد. از این‌رو، نقاش با کار بر روی هر کدام از کاراکترها، پاره‌ای از جهان را می‌سازد. اشیاء جزبه‌جز فضایی را می‌سازند که به‌عنوان نمایندهٔ واقعیت مطرح می‌شوند. هر جا فضایی خالی بماند، سدهایی در برابر آن بر پا می‌شوند. چارچوب تصویر بسته و محکم است، ولی این تدبیر نیر نمی‌تواند مانع تهدید فضا، که اشیاء آن را از تصویر دور کرده‌اند، بشود. اشیاء برای دفاع در برابر یورش فضا به‌یکدیگر پیوسته‌اند. این درام تصویر است. نظم، آشفتگی را از تصویر می‌راند، ولی آشفتگی همواره از برون به درون سرک می‌کشد (URL 1).

نقد زیبایی‌شناسی

برای رسیدن به درکی عمیق‌تر و به‌دست آوردن معنایی تازه از نقاشی‌ها و ماهیت هنر بکمان باید آثار او در رابطه با زمینهٔ فرهنگی‌ای که در آن ایجاد شده‌اند، مطالعه شوند؛ یعنی در رابطه با فرهنگ خشونت در جامعه‌ای آسیب‌دیده از جنگ در ابتدای قرن بیستم. بیانی جدید از رئالیسم گروتسک[۱۳] انگاره‌های ولگرد، سارق، بدن‌های بدقواره و گاه در حال شکنجه و زجر مضامینی هستند که شاخصهٔ فرهنگ آن دوران محسوب می‌شوند و در اشکال گروتسک وجود دارند و به سبب ضدیت‌شان با هنجارهای متعارف اجتماعی، سیاسی، مذهبی و فرهنگی به ایجاد فضای خشونت‌آمیز کمک می‌کنند. اینان نمایندگان ثابت و معتبر روح زمانه هستند. عناصری در زندگی روزمره در آثار او به‌گونه‌ای حضور دارند که خشونت صحنه را بیشتر می‌کنند و ماهیتی دوسویه و پارادوکسی پیدا می‌کنند که به‌صورت پیچیده‌ای درهم

تصویر ۷ (الف). صفحهٔ روبرو: بخشی از تابلوی شب (The Night)./ تصویر ۷ (ب). بالا: پیش‌طرح تابلوی شب (The Night).

گره خورده‌اند؛ از ویژگی‌های گروتسکی خنده‌ای دوسویه و تحقیرکننده است که ابژه خود را در عین حال هم تأیید می‌کند و هم انکار؛ نافرجامی مسجّل است. انواع گوناگون واژگونی و وارونگی، پرده از ایدئولوژی حاکم برداشته تا آن را «خلع ید» کند؛ بنابراین، از دیگر ویژگی‌های برجسته بکمان ترکیبات پیچیده و نمادینی است که برای بیان مفهوم خود از آن‌ها استفاده می‌کند. تزلزل‌پذیری جهان در بطن ایده‌های او نمایان است و این امر از شاخصه‌های رئالیسم گروتسک است. اصل جوهری رئالیسم گروتسک، تحقیر و خوارشماری است. خوارشماری هر چه که والاست. به زیر کشیدن هر آن‌چه عالی، معنوی، ایدئال و انتزاعی است و تبدیل همهٔ آن‌ها به یک سطح مادی است (انصاری، ۱۳۸۴، ۲۱۸). در حقیقت، مفهوم رئالیسم گروتسک «اصل مادی بدنی» است. در انگاره‌های گروتسک بخش‌هایی از بدن انسان که به روی جهان باز هستند یا به‌عبارتی، ورود و خروج جهان به بدن از راه آن‌ها ممکن است، مورد تأکید قرار می‌گیرند و برجسته می‌شوند. بنابراین، در این انگاره‌ها دهان‌های باز، اندام‌های تولیدمثل و شیردهی، شکم‌ها و بینی‌ها بزرگ‌نمایی می‌شوند (نولز، ۱۳۹۱، ۲۳). همچنین بدن گروتسک به چشم‌های برآمده علاقه‌مند است. چشم برآمده، بیان‌گر یک تنش بدنی ناب است. معمولا چهرهٔ گروتسک به دهان گشوده تحویل می‌شود، دهان گشوده، مرتبط با تصویر بلعیدن است که باستانی‌ترین سمبول مرگ و انهدام است و این به‌نوعی تنزل و از عرش به زیر آمدن است؛ و فروکاستن، یعنی سروکار داشتن یک شخص، با لایهٔ پایین‌تر بدن، یعنی حیات شکم و اندام‌های تولیدمثل است؛ بنابراین با اعمال دفع، مقاربت، لقاح، بارداری، و زایش مرتبط است. بدین‌ترتیب، اصل اساسی رئالیسم گروتسک، پایین‌آوردن همهٔ امور آرمانی و متعالی به سطح زمینی و مادی برای نابودی آن‌هاست، که این فرود آمدن و انحطاط، همچنان با انگارهٔ تولد دوباره همراه خواهد

بود (Dentith, 2005, 21).

مفاهیم بدن در رئالیسم گروتسک در تابلوی شب به‌طور واضحی وجود دارد. عمدتا «تصویر بدن گروتسک شامل ویژگی‌هایی از چهرهٔ تغییر شکل یافته است مانند دهان باز، بینی بزرگ، چشم‌های برآمده، دندان‌های نمایان و رویش ناهنجار بدن (Bakhtin, 1984, 316) که تقریبا در تمامی شخصیت‌های نمایشی بکمان این خصوصیت‌ها وجود دارد. چشم‌های برآمده از ویژگی‌های صورت است که با زندگی واقعی یا ویژگی‌های طبیعی در قسمت‌های ناقص بخش‌هایی از بدن به‌وضوح متناسب شده‌است و در کنار مفاصل و اندام‌ها دیده می‌شود. بکمان لحظه‌ای را به تصویر می‌کشد که فراتر از نمایش بصری است. او جهنم واقعی را به تصویر کشیده‌است. با توجه به رفتارهای بیرونی، ناهنجار و خشن بدن شخصیت‌ها، ترکیبی متشکل از ترس و تجاوز از مرزهای قانونی را نشان داده‌است و این ترکیبی از خنده تلخ و اهمیت کارکردهای بدن گروتسکی است (1995، 44، Haynes). تمام بدن‌ها در ساختار تابلو دخالت دارند و نقش اجرا می‌کنند. سبکی که ویژگی طغیان‌گر و شورشی دارد، نمایشی از تنزل شأن شخصیت‌هاست. لحنی تمسخرآمیز، ناشی از اعتقاد به تباهی و فساد دستگاه‌های اداری و لزوم ازبین رفتن آن‌ها دیده می‌شود. تمام انگاره‌های تنزلی در نقاشی قابل مشاهده است. در نهایت آن‌چه در اثر نمود می‌یابد، طبیعتی بی‌شکوه و فروکاسته است: طبیعتی شکنجه‌گر، جهنمی و ناامید مانند تصویری مبتنی بر ناامیدی‌ای که دانته از جهنم ارائه می‌دهد. بکمان را هنرمندی می‌دانند که در کنار پیکاسو، لژه[۲۳] و دیگران، مفهوم نوین واقع‌گرایی را بر کرسی نشاند. محتوای تصاویر او که از یک سمبلیسم ذهنی سرچشمه می‌گیرد و نقاشی های او گروتسک‌تر و پر از استعاره‌های خفه‌کننده است.

نگاه جامعه‌شناسانه

حال‌وهوای شهر برلین را به‌ویژه در کارهای اولیه بکمان می‌توان به‌خوبی بازشناخت. نقاش جوان در جمهوری وایمار پس از پایان تحصیلات نقاشی و اقامتی در پاریس، در سال ۱۹۰۴ میلادی در برلین ساکن شد. او از سیروسفرهای خود کوله‌باری از تجربهٔ هنری با خود آورده بود که رنگ‌وبوی امپرسیونیسم و سمبولیسم داشتند .در نخستین دوران اقامت در برلین، در دورنماها و منظره‌های طبیعی او حال‌وهوای امپرسیونیستی کاملا آشکار است که گاه از نور درخشان و

تصویر ۸ (روبه‌رو). **ماکس بکمان**، تصویر خانوادگی (Family Picture)، ۱۹۲۰ میلادی، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۰۰،۹ در ۶۵،۱ سانتی‌متر، محل نگهداری: Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US، (URL10).

مبهم نقاشی ترنر[۳۳] اثر گرفته‌اند. از حوالی سال ۱۹۰۹ میلادی که هنرمندان جوان اکسپرسیونیست برلین را به یکی از پایگاه‌های اصلی فعالیت خود بدل می‌کنند، نگاه بکمان نیز به تحرک و پویایی شگفت‌انگیز شهر خیره می‌شود. زندگی وحشیانه، بی‌رحمانه و پرشکوه شهر او را مجذوب می‌کند. او این شور و جذبه را در مجموعه‌ای از پنج تابلو با مضمون خیابان جاری می‌کند. اقامت در شهر بزرگ، با بیغوله‌های مهیب و خیابان‌های شلوغ، به‌زودی دورنماهای آرام طبیعی را از تابلوهای بکمان بیرون می‌راند. بکمان از ابتدای شروع کارش تا پس از جنگ جهانی دوم، دوره‌ای از تغییرات اساسی در هنر را در کار خود منعکس کرد. او که در جریان جنگ اول جهانی، از برلین به فرانکفورت کوچ کرده بود، با نگاهی پر حسرت پایگاه زندگی مدرن را به‌یاد می‌آورد. در جریان جنگ و در پی فجایعی که شاهد آن است، دچار فروپاشی ذهنی می‌شود. بکمان در سال ۱۹۱۹ میلادی در رشته‌ای از تابلوها و آثار کنده‌کاری، برلین پس از جنگ را جهنم نامید. تابلوی شب از جمله این آثار است. در این دوره با شکست آلمان در جنگ، پایتخت جمهوری وایمار به عرصه ناآرامی‌ها و اضطراب‌های سیاسی بدل گشته و فضا را خشم و خشونت آکنده بود. بکمان که با قدرت‌گیری رژیم نازی از کار تدریس در هنرکدهٔ شهر فرانکفورت منع شده بود، به برلین برگشت و میان سال‌های ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۷ میلادی بار دیگر در پایتخت اقامت گزید. نگاه او به شهر این‌بار از شور و شیدایی پیشین فارغ است. او بیشتر به عزلت گراییده و با نگرانی در انتظار سرنوشت بود. مأموران وزارت تبلیغات گوبلز[۳۴]، بر آثار بکمان، مثل آثار صدها هنرمند نوگرای دیگر، مهر فساد و انحطاط کوبیدند و از نمایش آن‌ها جلوگیری کردند. او نیز سرانجام ناگزیر شد آلمان را ترک کند (URL 3).

بکمان هنرمند بزرگ آلمانی زمانی که در طی جنگ جهانی اول به صفوف ارتش آلمان پیوست، جنگ را در ابتدا اقدامی موجه و منطقی می‌دانست. او معتقد بود که هرج‌ومرج سال‌های جنگ به‌شکل‌گیری جامعه‌ای بهتر خواهد انجامید، اما رفتن به جنگ و با گذشت زمان و بر هم انباشته‌شدن خسارات جانی و گسترش دامنهٔ ویرانی‌ها او را از آن خواب‌های خوش بیرون آورد و دل‌سرد کرد. چیزی از جنگ نگذشته بود که تاکید بر وحشت های جنگ و وجود جامعه‌ای که در برابر دیدگانش در ورطهٔ هولناک دیوانگی فرو می‌رفت، در نقاشی‌های او پررنگ‌تر و نمایان‌تر شد. منظرهٔ نگران‌کننده‌ای که او از آن جامعه در ذهن خود تصویر می‌کرد، به روشنی در تابلوی شب ظاهرا می‌شود.

نتیجه‌گیری

بکمان که در بطن بحران روحی سال‌های پس از جنگ و پیامدهای آن می‌زیست، از همان آغاز کنکاش خود برای تفسیر جدید واقعیت، با مسئلهٔ تقابل شیء و فضا درگیر شد. در این‌جا، نه بازسازی واقعیت به‌مدد عناصر واقعی، بلکه آفرینش واقعیت با عناصر واقعی مطرح است و هر تجلی واقعیت مرئی، اظهار وجودی برای اجرای نمایشی از انتظام و ترتیب می‌نماید. نقاش دل‌بستگی به زیبایی‌شناسی را وام می‌نهد و به فعالیت اخلاقی ضروری برای صیانت حیات روی می‌آورد. اشیا در فضا، حجم در خلا و معلوم در غیرمعلوم رخ می‌نمایاند. جهت‌یابی «در غیرمعلوم» تنها از طریق آن‌چه «معلوم» است، میسر می‌شود؛ جهت‌یابی در فضا به کمک شیئ نیاز دارد. «اگر می‌خواهیم غیرمرئی را به چنگ آوریم، باید تا حد ممکن در مرئی رسوخ کنیم». بدین‌سان، تناقض میان شی و فضا جای خود را به دیالکتیک شی- فضا می‌دهد. این گفت‌وگوی مهیج و مرموز است که در هر یک از پرده‌های بکمان از تنش میان شی و فضا حاصل می‌آید. در این پرده، هر شیء یا پیکر با حجم وزین و رنگ‌های تند دیده می‌شود. هر یک از این‌ها، نشانه صوری جداگانه از نیروی وجودی خودش است، اما با این‌حال، بی‌وزنی غریبی دارد و گویی در هوا پرپر می‌زند. شیء، منفردا به فضا یورش می‌برد و از دیگری یاری می‌طلبد و بر شیء مجاورش تکیه می‌کند. از این‌رو، نقاش با کار بر روی اشیا، پاره‌ای از جهان را می‌سازد. اشیا جزبه‌جز ، فضایی را می‌سازند که به‌عنوان نماینده واقعیت مطرح می‌شود. هر جا که فضایی خالی بماند، سدهایی در برابر آن برپا می‌شوند. چارچوبه تصویر کاملاً بسته و محکم است؛ ولی این تدبیر نیز نمی‌تواند مانع تهدید فضا که اشیا آن را از تصویر دور کرده‌اند، بشود. اشیا برای دفاع در برابر یورش فضا به یکدیگر پیوسته‌اند. این درام تصویر است. نظم، آشفتگی را از تصویر می‌راند، ولی آشفتگی همواره از برون به درون سرک می‌کشد. بکمان با

نمایش این جهان مسدود، به نوعی حدیث نفس می‌پردازد. در چارچوبه تصویر، چیزها با نمادها و تمثیل‌ها درمی‌آمیزند. چنین به‌نظر می‌رسد که بسیاری از پرده‌های او با واقع‌گرایی بی‌آلایش و بی‌واسطه‌شان و با میان‌بر زدن به واقعیت در یک خیمه سیرک آرایش یافته‌اند. هنرمند به‌درون می‌آید و آن‌ها را به‌تصویر می‌کشد. پرده‌های بکمان، تجربه‌هایی از زندگی‌اند که در لفاف افسانه و تمثیل و گاه اخلاق پوشانیده شده‌اند. هنرمند با نگرش اخلاقی‌اش بر زندگی و هنر به این نتیجه می‌رسد که: «چیزها، سیاه و سفید به‌نظر می‌آیند، همچون شرارت و فضیلت». و از این‌رو، برای بکمان هیچ‌چیز مهم‌تر از بازنمایی و محتوا نیست. پرده‌های او در نقطهٔ مقابل هنر تزئینی یا «نقاشی به خاطر نقاشی» قرار دارند. انسان، موقعیت او، و حالات ذهن با واقعیت تمام در برابر تماشاگر ظاهر شده‌اند. پیکرها، بهانه‌ای برای ترکیب‌بندی نیستند، بلکه بازیگران یک قصه یا محملی برای معانی خاص‌اند. هر یک از پرده‌های بکمان یک اظهاریه وجودی است. بکمان خویشتن را در متن دنیایی وصف می‌کند که واقعیت‌های بغرنج آن را نمی‌توان به‌طرز ساده و سرراست بیان کرد. نماد واقعیت، درون و برون درهم می‌آمی‌زند. کارهای او مبهم، ژرف و در عین‌حال، زمخت هستند.

پی‌نوشت‌ها

1.Max Beckmann

۲. Ludwig van Beethoven، (۱۷۷۰-۱۸۲۷). موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز اهل آلمان بود. وی شخصیتی مهم در انتقال بین دوره‌های کلاسیک و رمانتیک در موسیقی غرب بود و یکی از بزرگ‌ترین آهنگ‌سازان اروپایی به حساب می‌آید.

۳. NEW OBJECTIVITY (Neue Sachlichkeit)، در دهه ۱۹۲۰ میلادی، بکمان با عینیت نو پیوند خورده بود؛ مکتبی که در واکنش به اکسپرسیونیسم، از احساسات‌گرایی درونی به‌نفع واقعیت بیرونی فاصله گرفته بود. جنبشی در نقاشی آلمان در دهه ۱۹۲۰ و اوایل دهه ۱۹۳۰ میلادی، ناراضی و بدگمانی دوره پساجنگ‌جهانی یکم را بازتاب می‌داد. این اصطلاح را نخستین‌بار گوستاو هارت لاب مدیر گالری شهر مانهایم به‌کار برد (۱۹۲۳ میلادی) و یک کارنمای گروهی نیز با همین عنوان در آن‌جا ترتیب داد (۱۹۲۵ میلادی): آثار «هنرمندانی که وفاداری‌شان را به واقعیت عینی و صریح حفظ کرده‌اند یا بازیافته‌اند». این کارنما بعداً در برلین (۱۹۲۷ میلادی) و آمستردام (۱۹۲۹ میلادی) هم برپا شد. در جنبش عینیت جدید، وحدت سبک و یا هم‌بستگی گروهی وجود نداشت؛ اما ریزه‌کاری دقیق و طنزگزنده در توصیف سیمای زشت زندگی شهری، وجه بارز آن بود. در واقع، عینیت جدید تمایل اکسپرسیونیسم و دادا برلین به انتقاد اجتماعی را ادامه می‌داد، اما گرایش های انتزاعی سوار آبی‌فام را رد می‌کرد. اتودیکس و گئورگه گروس برجسته‌ترین نمایندگان این جنبش بودند. فلیکس مولر، شاد، اشلیختر، دافرینگ هاوزن و آنتن رادرشایت (او در سال‌های پس از جنگ‌جهانی دوم به انتزاع گرایید)، گئورگ شولتس و الکساندر کانولت، از جمله دیگر نمایندگان جنبش عینیت جدید به‌شمار می‌آیند. گاه، اشریمپف را نیز درکنار نام‌بردگان قرار می‌دهند، اما درواقع، پیوند این دو با این جنبش بیشتر به‌لحاظ اصلوب کار (واقع‌نمایی) است تا موضوع و محتوا.

۴. Pablo Picasso، (۱۸۸۱-۱۹۷۳). نقاش، شاعر، طراح صحنه، پیکرتراش، گراورساز و سرامیک کار اسپانیایی و یکی از برترین و تأثیرگذارترین هنرمندان سده بیستم میلادی بود. او به همراه ژرژ براک، نقاش و پیکرتراش فرانسوی، سبک کوبیسم را پدید آورد.

۵. George Grosz (۱۸۹۳–۱۹۵۹)، نقاش و عکاس اهل آلمان و از هنرمندان برجستهٔ جنبش‌های دادا و عینیت نو در دوره جمهوری وایمار بود. او بیشتر به‌خاطر طرح‌های کاریکاتوری از زندگی در برلین و فتومونتاژهای دادائیستی‌اش شناخته می‌شود.

۶. Wilhelm Heinrich Otto Dix (۱۸۹۱–۱۹۶۹)، نقاش اهل آلمان بود. شهرت او بیشتر به‌خاطر ترسیم بی‌پروا و واقع‌گرایانه جامعهٔ شکست‌خورده وایمار و خشونت‌های جنگ است.

۷. Nathan Oliveira (۱۹۲۸– ۲۰۱۰)، نقاش و مجسمه‌ساز آمریکایی بود که در اوکلند کالیفرنیا، از والدین مهاجر پرتغالی متولد شد.

8. Publication excerpt from an essay by Wendy Weitman, in Deborah Wye, *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 88.

9. *Die Nacht*

۱۰. رجوع شود: مدخل فرمالیسم، دایره‌المعارف پاکباز، ۱۳۹۴، صفحه ۱۰۰۵-۱۰۰۴.

۱۱. رجوع شود: مدخل زیبایی‌شناسی، دایره‌المعارف پاکباز، ۱۳۹۴، جلد اول ، صفحه ۷۹۱.

۱۲. لایپزیگ شهری در ایالت فدرال زاکسن، و از شهرهای بزرگ و مهم شرق آلمان است. یکی از پایگاه‌های اصلی نئونازی‌ها این شهر است. گوته، شاعر آلمانی این شهر را پاریس کوچک لقب داده‌است.

۱۳. Minna Beckmann-Tube (۱۸۸۱- ۱۹۶۴)، نقاش و خواننده اپرا آلمانی بود. وی بیشتر به‌عنوان همسر اول ماکس بکمان شناخته می‌شود.

14. Großes Stillleben mit Fernrohr

15. Musée Je de Paume

۱۶. دریافت‌گری یا Impressionnisme، جنبش هنری گروه بزرگی از نگارگران آزاداندیش و نوآور فرانسه بود که در نیمهٔ دوم سده نوزدهم میلادی در آن کشور ظهور کرد و به‌زودی جهان‌گیر شد. در این شیوه هنرمند تلاش دارد با کمک ضربات پیاپی و شکستهٔ قلم‌مو و به‌کار بردن لخته‌رنگ‌های تجزیه شده و تابناک که ارتعاش تشعشات نور خورشید را در ذهن تداعی می‌کند، دریافت و برداشت مستقیم خود را از دیده‌های زودگذر به‌شکلی رؤیاگونه به‌تصویر کشد. در روش دریافت‌گری، اصول مکتبی طراحی دقیق، سایه‌روشن‌کاری، ژرفانمایی فنی و ترکیب‌بندی متعادل و معماری‌گونه رعایت نمی‌شود.

۱۷. *Young Men by the Sea*، محل نگهداری: Saint Louis Art Museum.

۱۸. بیان‌گرایی یا Expressionism، نام یک مکتب هنری است. در آغاز قرن بیستم، نهضت بزرگ ضد سمبولیسم و امپرسیونیسم پا گرفت که آرام‌آرام مکتب اکسپرسیونیسم از دل آن بیرون آمد. واژهٔ اکسپرسیونیسم برای اولین بار در تعریف برخی از نقاشی‌های اگوست اروه به‌کار رفته‌است. اکسپرسیونیسم جنبشی در ادبیات بود، که نخست در آلمان شکوفا شد. هدف اصلی این مکتب نمایش درونی بشر، مخصوصاً عواطفی چون ترس، نفرت، عشق و اضطراب بود که در آن هنرمند برای القای هیجانات شدید خود از رنگ‌های تند و اشکال کج‌ومعوج و خطوط زمخت بهره می‌گیرد.

۱۹. Edvard Munch (۱۸۶۳–۱۹۴۴)، نقاش برجستهٔ نروژی در سبک هیجان‌نمایی (اکسپرسیونیسم) بود.

۲۰. Matthias Grünewald (۱۴۷۰-۱۵۲۸)، نقاش مشهور آلمانی دوران رنسانس است. وی یکی از بزرگ‌ترین فردگرایان دورهٔ رنسانس و هنرمندی با نبوغ و نوآوری اصیل بود.

۲۱. Hieronymus Bosch، با نام اصلی Jheronimus van Aken (۱۴۵۰-۱۵۱۶)، نقاش هلندی بود. عمده دلیل شهرت وی، کاربرد نقوش خیالی برای بیان مفاهیم اخلاقی و همچنین حکایت داستان‌هاست.

۲۲. Pieter Brueghel the elder (۱۵۶۹–۱۵۲۵)، نقاش هلندی دوران

رنسانس است که به جهت نقاشی از مناظر طبیعی و زندگی روستایی شهرت دارد.

۲۳. حجم‌گرایی یا Cubisme، یکی از سبک‌های هنری است. کوبیسم در فاصله سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۰۸ میلادی به‌عنوان سبکی جدی در نقاشی و تا حد محدودتری در تندیس‌گری ظهور کرد، که از نقاط عطف هنر غرب به‌شمار می‌آید.

۲۴. بکمان گرچه هنرمندی اکسپرسیونیست خوانده می‌شود، خود او نه این برچسب را پذیرفت و نه مکتب اکسپرسیونیسم را به‌رسمیت شناخت.

۲۵. Fauvism، مکتب گروهی از نقاشان فرانسوی بود که در آثار خود دورگیری‌های زمخت و رنگ‌های تند و نامتعارف و شکل‌های ساده‌شده به‌کار می‌بردند و از سه‌بعدنمایی و سایه‌روشن‌کاری پرهیز می‌کردند. فوویسم از نخستین سبک‌های نقاشی در جنبش‌های پیش‌تاز هنر اروپا بود که بین سال‌های ۱۸۹۸ تا ۱۹۰۸ میلادی در فرانسه پا گرفت و تا جنگ جهانی اول ادامه یافت.

۲۶. *blind man's buff*، محل نگهداری:
.Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, MN, US

۲۷. Mathilde von Kaulbach (۱۹۰۴- ۱۹۸۶)، ملیت آلمانی.

۲۸. تَکَلُّف‌گرایی یا شیوه‌گرایی (Manierism) سبکی است که از سدهٔ هفدهم در هنر و ادبیات اروپا رایج شد و به‌تدریج، به کاربستِ تصنعی، افراطی و تظاهرآمیز شگردهای هر سبک هنری گفته می‌شد. شگردهای نقاشان تکلف‌گرا چون درازنمایی پیکرها، حرکت‌های پر پیچ‌وتاب، اختلاف تناسب‌ها و مقیاس‌ها، رنگ‌های ناملایم، شلوغی و عدم تقارن ترکیب‌بندی با منطق زیبایی‌شناسی رنسانس تعارض داشته و به همین سبب هنرمندان سدهٔ هفدهم به دست‌آوردهای تکلف‌گرایان با تحقیر نگریستند و آن را مردود دانستند. اما سدهٔ بیستم نه فقط این قضاوت را نپذیرفت، بلکه دوران تکلف‌گرایی را سرآغاز آگاهی هنرمند غربی از شخصیت، قدرت، تخیل و مهارت فنی خویش دانست.

۲۹. Dante Alighieri (۱۲۶۵ -۱۳۲۱)، شاعر اهل ایتالیا بوده است. وی در سیاست زادگاه خود عاملی مؤثر بود، همچنین به‌عنوان یکی از پیروان مکتب آلبرت کبیر شناخته می شود. نوشته‌های دانته بر ادبیات ایتالیا و سراسر اروپا برای همیشه تاثیر گذاشت.

۳۰. کلاسیک مبتنی بر اصول خاصی است که آغاز آن به تمدن یونان در قرن پنجم قبل از میلاد می‌رسد در واقع منظور از شیوهٔ کلاسیک، اصول و روش‌های هنری و ادبی مربوط به دوران‌های یونان و روم باستان است. موضوع اصلی آثار هنری کلاسیک یونان و روم «انسان» است. زیرا در نظر یونانیان انسان معیار همه چیز است و بر اساس قدرت تفکر قادر است طبیعت و نظم موجو در آن را بشناسد و از این لحاظ بر موجودات دیگر برتری دارد. آن‌ها بر این اساس اصول و روش‌هایی ابداع کرده‌اند که بر محور زیبایی و سادگی می‌چرخید و آثار هنری خود را به طور کامل منطبق بر آن اصول به‌وجود می‌آورند. هدف اصلی هنر کلاسیک، آفرینش زیبایی بر اساس تناسب، توازن، تعادل، نظم و یک قالب و بیان کامل هنری بود. این هدف همچنین شامل طبیعت و زیبایی‌های آن و نیل به کمال انسانی است. از بزرگ‌ترین نقاشان این مکتب: لئورنادو داوینچی، میکل آنژ و رافائل را باید نام برد.

۳۱. Grotesque Realism، رئالیسم گروتسک، مفهومی در ارتباط با سنت رئالیسم و فرهنگ عامیانه است و گاهی انعکاس‌دهنده تأثیر مستقیم فرم‌های کارناوالی است، گروتسک با امور مادی و جسمانی عالم، مورد توجه است که نه تنها تخطی از هنجارها و نظم طبیعی جهان محسوب نمی‌شود، بلکه هنجارها و نظم ویژه خود را دارد. در نظر باختین مفهوم رئالیسم گروتسک یک حالت ادبی است که توسط اصل مادی بدنی از عملکرد جسمانی و فیزیکی آن آشکار می‌شود و بر رابطه بین لایه و قشر بدن با جهان و بازسازی اصول دگردیسی، رشد، مرگ و تولد تأکید دارد.

۳۲. Joseph Fernand Henri Léger (۱۸۸۱-۱۹۵۵)، نقاش، مجسمه‌ساز و فیلم‌ساز فرانسوی است. کارهای او را می‌توان در سبک‌های کوبیسم و اورفیسم طبقه‌بندی کرد.

۳۳. Joseph Mallord William Turner (۱۷۷۵-۱۸۸۱)، منظره‌پرداز رمانتیک بریتانیایی بود که علاوه بر نقاشی در زمینهٔ چاپ نیز فعالیت داشت.

۳۴. Paul Joseph Goebbels (۱۸۹۷-۱۹۴۵)، سیاست‌مدار ناسیونال سوسیالیست آلمانی که از ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ میلادی وزیر پروپاگاندای رایش سوم بود.

فهرست منابع

الف/ فارسی

انصاری، منصور، (۱۳۸۶)، **دموکراسی گفتگویی**، تهران: نشر مرکز.

پاکباز، روئین، (۱۳۹۴)، **دایره‌المعارف هنر** (سه جلدی)، جلد ۱، چاپ اول، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

پاکباز، روئین، (۱۳۹۶)، **در جستجوی زبان نو، تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید**، چاپ هفتم، تهران: موسسه انتشارات نگاه.

گودرزی‌دیباج، مرتضی، (۱۳۹۱)، **هنر مدرن، بررسی و تحلیل هنر معاصر جهان**، چاپ سوم، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.

لینتن، نوربرت، (۱۳۹۱)، **هنر مدرن**، ترجمهٔ علی رامین، چاپ پنجم، تهران: نشر نی.

نولز، رونالد، (۱۳۹۱)، **شکسپیر و کارناوال پس از باختین**، ترجمهٔ رویا پورآذر، تهران: نشر مرکز.

ب/ غیرفارسی

Bakhtin, M. M., (1984), **Rabelais and His World**, H. Isowolsky (Tr.), Bloomington: Indiana University Press.

Dentith, S., (2005**), Bakhtinian Thought: An Introductory Reader**, New York: Routledge.

Haynes, Deborah J., (1995), **Bakhtin and the Visual Arts**, New York: Cambridge University ress.

ج/ پایگاه‌های اینترنتی

URL1: https://www.theartstory.org/artist/beckmann-max/. visited on Dec. 6, 2019

URL2 : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_(painting). visited on Dec. 5, 2019.

URL3 : https://www.wikiart.org/en/max-beckmann. visited on .Dec. 12, 2019

URL4 :https://www.pinakothek.de/besuch/sammlung-moderne-kunst-der-pinakothek-der-moderne

URL5: http://emuseum.toledomuseum.org/objects/54785

URL6:https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/self-portrait-with-red-scarf-1917

URL7: https://www.moma.org/collection/works/79759

URL8:https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_and_the_Woman_Taken_in_Adultery_(Beckmann)

URL9:https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/self-portrait-with-trumpet-1938

URL10: https://www.moma.org/collection/works/78507

Study of Die Nacht of Max Beckmann

Hanie Homauni
Master student of painting, School of visual Art, Coolege of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 06 June 2020, Accepted 23 October 2020)

Abstract
Max Beckmann suffers from the general human condition. He shows unpleasant social, political relationships and mental anxieties in his paintings which is the sign of his controversy with the problem of existence. His language is symbolic, in the way that by observing the roles we understand that these elements except for impromptu experiences are selected. Beckmann intended to express the problems of existence by symbol and myth. His intention is the expression of life myth and the main issue of his painting is human myth. In this research, the Night Painting in which Beckmann's mysterious symbolism is not still understood completely, is investigated with the emphasis on formalistic, aesthetic, sociological critique and also with examination of symbols and the meaning of the paintings by descriptive-analytical approach and in this way and route, the visual works and written sources are used. Max Beckmann who lived in the heart of the post-war mental crises and its consequences, is involved with the object and space opposition for new interpreting of reality and applied grotesque forms due to their opposition to conventional social, political, religious and cultural norms to create a violent atmosphere. His paintings often encompass mythological allusions to the cruelty of the Nazis and beyond that, they show and express subjects and symbols of universal themes of terror, salvation and the secrets of eternity and destiny.

Keywords
Max Beckmann, Nacht, Neue Sachlichkeit, Criticism, twentieth century.